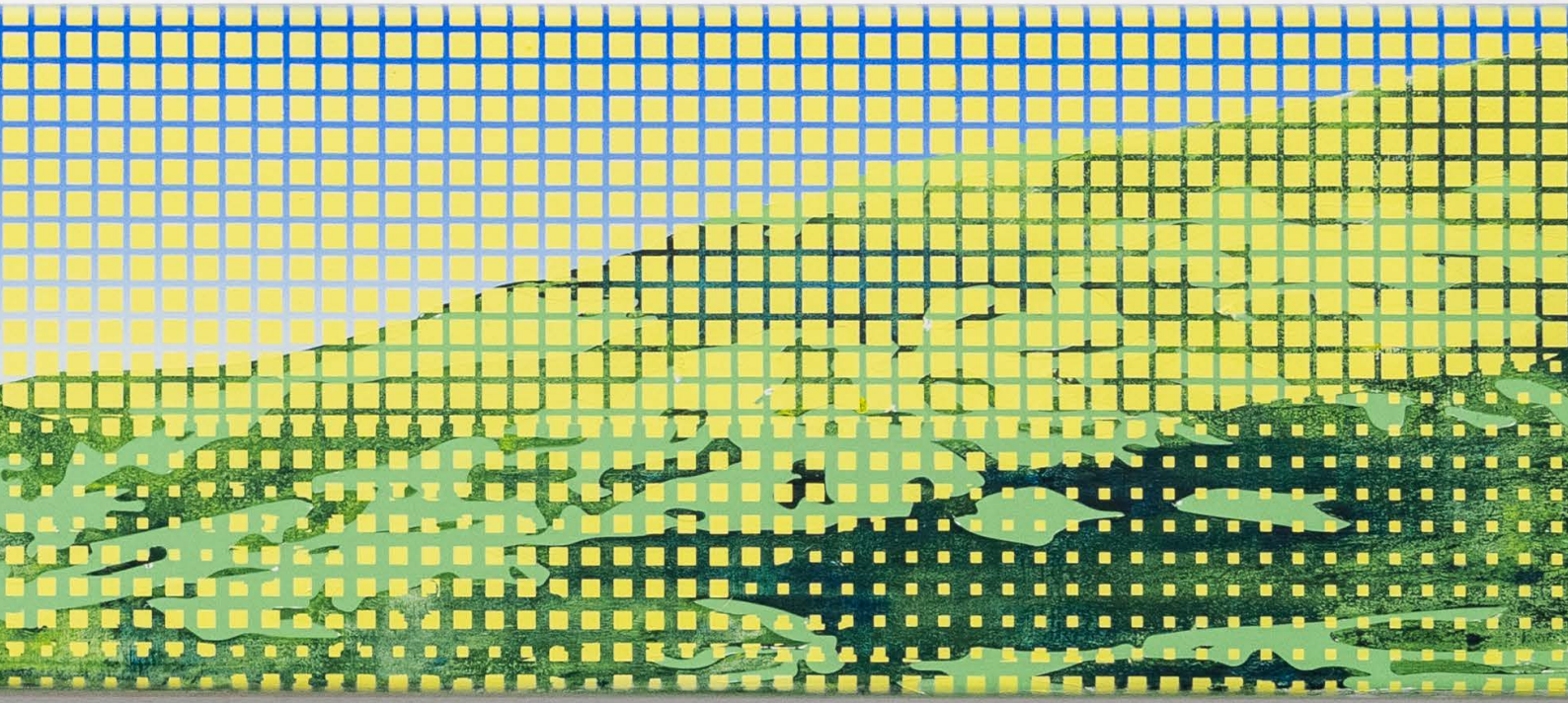
URIEL SCHMID TÉLLEZ

INSTALLATION VIEW

CATALOGO

2025



TESTI DI

BENIAMINO STOPPANI

EZRA DEDALUS

ISBN 978-2-8399-4850-0

in copertina

Intersections (A.M.)

2025, olio su tela, 20 x 100 cm

Uriel Schmid Téllez
Installation view
Catalogo
2025

Opere
Uriel Schmid Téllez

Testi
Beniamino Stoppani
Ezra Dedalus
Uriel Schmid Téllez

Photo credits
Uriel Schmid Téllez (pp. 4-29)
Riccardo Giancola (pp. 30-41)

Stampato
Laboratorio Laser, Fondazione Diamante
Via G. Bagutti 3, 6900 Lugano

© 2025 Uriel Schmid Téllez
uriel.schmid.tellez@gmail.com
© 2025 Gli autori per i loro testi
Con il supporto di Electric Heroes Records™///

Opere altrui
Elia Varini (pp. 40-45)

Il volume è stato presentato al finissage dell'esposizione "Exhibitionism", domenica 26 ottobre 2025, in edizione limitata di 40 copie.

ISBN
978-2-8399-4850-0

Questo catalogo è stato prodotto con il sostegno dell'Ufficio dei giovani DSS.
La serie "Installation view" è stata supportata:
nella realizzazione dall'Ufficio dei giovani DSS;
per l'esposizione "Feedback" dalla Fondazione Weak Ends e dalla Città di Lugano;
per l'esposizione "Exhibitionism" dal Comune di Breggia;
per l'ideazione da Migros Percento Cultura.

Città di Lugano

Ufficio dei giovani DSS

MIGROS Culture Percentage

Fondazione Weak Ends

Comune di Breggia

Uriel Schmid Téllez

Uriel Schmid-Téllez (Lugano, 1995), è un artista e ricercatore indipendente di nazionalità svizzero-messicana. Studia pittura (BA) e arti visive (MA) all'Accademia di Belle Arti di Bologna.

Dal 2015 ha esposto il suo lavoro in contesti istituzionali (m.a.x. museo, Chiasso; Fondazione Carisbo, Bologna); in spazi off (Spazio L'Ove, Lugano; Casa Azul, Gordola; TIST, Bologna); ed è stato premiato a vari concorsi (fra cui il Trento Art Festival [IT] e Stanze dell'arte [CH]).

La sua pratica pittorica analizza il rapporto fra pratica e teoria, progetto e caso, codice e comunicazione, cultura e natura; e, attraverso un'attenta costruzione di tecniche cromatiche, sonda il limite fra artificiale e arbitrario.

Da diversi anni porta avanti una ricerca estetica, analitica e linguistica sul colore, che promuove in conferenze e pubblicazioni (DJS, Digital Journal of Science, Texas; AND, Architettura e Design, Firenze; GUP, Genova University Press, Genova; GDC, Associazione Italiana Colore). La sua indagine cromatica si concentra sul rapporto fra sistemi di colore, scienza, studi sui media e storia dell'arte, con l'obbiettivo di porre le basi per un'armonia cromatica contemporanea in linea con le più recenti scoperte nel campo della visione.

Installation view

"Installation view" è il titolo di una serie di dipinti il cui tema principale è la rappresentazione di luoghi espositivi: musei, gallerie, fiere, ma anche studio visits e altre convenzioni del mondo dell'arte. Attraverso un'articolazione dell'immagine fra discretizzazione meccanica e continuità pittorico-gestuale, vari elementi vegetali e motivi geometrici s'intersecano alle rappresentazioni in una stratificazione di schermi, sovrapposizioni di sagome e ambiguità logico-geometriche, che si moltiplicano in una visione capace di includere rappresentazioni multiple in una forma metapittorica e site-specific, da cui il titolo "Installation view".

Catalogo

Documentazione completa della serie di dipinti “Installation view” di Uriel Schmid Téllez eseguita nel 2025, in due esposizioni dello stesso anno: “Exhibitionism”, “Feedback”

Photo credits

Uriel Schmid Téllez	pp. 4-29
Riccardo Giancola	pp. 30-41

Courtesy

Uriel Schmid Téllez e Elia Varini	pp. 40-45

Testi

Ad accompagnare le riproduzioni un testo critico di Beniamino Stoppani con titoli di Ezra Dedalus.

In appendice un’intervista a cura di Lucrezia Fontanelli in occasione dell’esposizione “Exhibitionism”.

pp. 4-29

Exhibitionism

personale di Uriel Schmid Téllez

19.09 — 26.10.2025

Galleria Arte SiA! di Räto Bachmann, Locarno

a cura di Pietro Giovannoli

con testi di Beniamino Stoppani e Ezra Dedalus

Exhibitionism indaga visivamente le convenzioni socioestetiche del mondo dell’arte attraverso l’utilizzo di tautologie visive e riferimenti metarappresentativi.
Il progetto nasce da alcune riflessioni sulla nuova serie dipinti di grandi dimensioni di Uriel Schmid Téllez in corso d’opera e intitolata “Installation view”, in cui la rappresentazione di spazi legati al mondo dell’arte coincide con un riferimento a precise convenzioni espositive, in un’estremizzazione autoriflessiva e metapittorica che fa eco all’esacerbazione dei livelli pittorici, alle digressioni cromatiche ed alle moltiplicazioni figurative.

pp. 30-41

Feedback

duo show di Uriel Schmid Téllez e Elia Varini

04.04 — 19.04.2025

Spazio L’Ove, Lugano

con una performance di Sara Ofelia Sonderegger

con un testo di Uriel Schmid Téllez

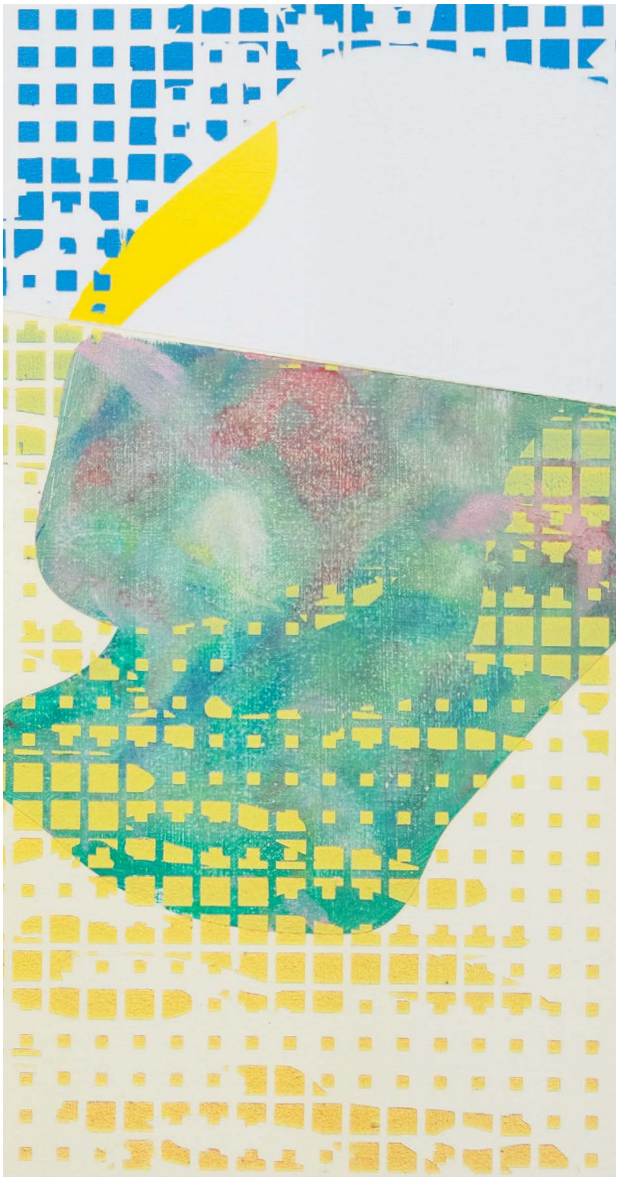
Le opere di Elia Varini e Uriel Schmid Téllez, radicalmente opposte per pratica e risultati, trovano entrambe nel colore un dispositivo sinergico, in grado di aprire la pittura ad un dialogo con lo spazio fatto di rimbalzi, riflessioni, moltiplicazioni e specularità.

Insistendo sul colore, entrambi gli artisti si allontanano dalla rappresentazione per concentrarsi sugli aspetti strutturali, percettivi e sensoriali della visione; o ancora, da un punto di vista più formale, entrambi adoperano uno sdoppiamento dei livelli pittorici: attraverso la moltiplicazione delle tele di iuta installate a soffitto nel caso di Varini, e attraverso sovrapposizioni di matrici testurali nei lavori di Schmid-Téllez. Fra questi elementi risulta però particolarmente importante un medesimo interesse oltre la tela: sia Varini che Schmid-Téllez cercano un ritorno dallo spazio: un feedback.

Installation view (ART FAIR)
2025, olio su tela, 140 x 180 cm

Exhibitionism® (Exercises_of_Expertise.exe)

Beniamino Stoppani
con 20 slogan-titles di Ezra Dedalus

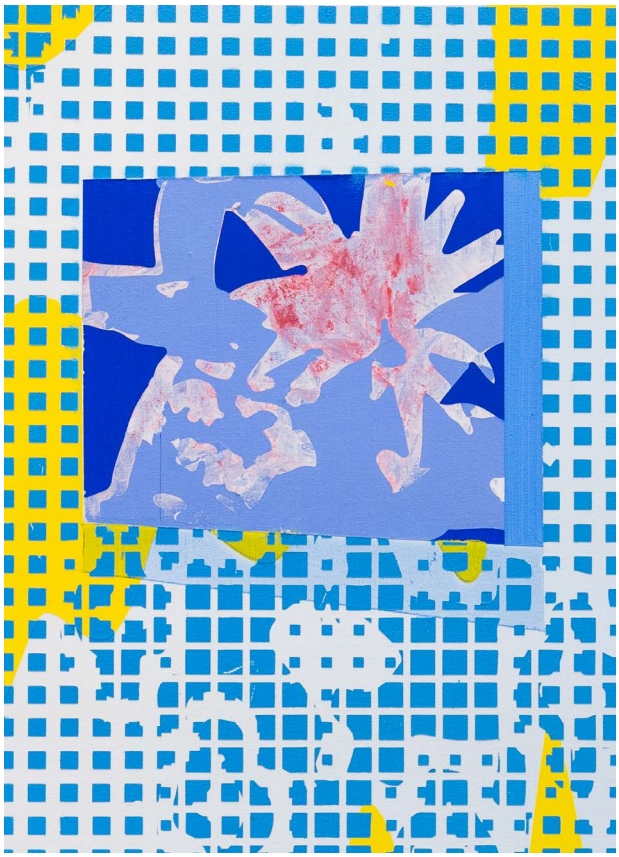


IS THE SUN COLORLESS? / ICE TEA DRIP & THE NEW HYPE (VISIONI DI TREMENTINA)

La pittura di Uriel Schmid Téllez (1995) rappresenta per diverse ragioni qualcosa di unico e sorprendente nel panorama artistico contemporaneo svizzero, e probabilmente non solo. Essa si contraddistingue immediatamente per due peculiarità: l'organizzazione altamente strutturata delle composizioni e l'uso di una personalissima palette cromatica che, per comodità, potremmo definire "anti-naturalistica" e che tuttavia, nonostante la sua apparente posizione di rottura con la tradizione, segue una lunga e prolifica linea di sperimentazioni (Masaccio, Fra Angelico, Pontormo, El Greco, Bosch, Turner, Marc, Panter).

LEVEL 0: THE NAKED CANVAS – THE GHOSTS OF LIGHT. SPECTROGRAPHIES AFTER G.D.
PALETTE, SPREZZATURE, 0: PINAKOTHEK, TECHNO TECHNÉ

L'approccio alla questione cromatica, vero e proprio fil-rouge di tutta la sua produzione, è per Téllez un'operazione pratica e analitica, sebbene condotta in realtà in maniera quasi del tutto sperimentale ed empirica (Gauguin, De Kooning, Panter). Questa riflessione, centrale nel suo lavoro, è condotta attraverso una soltanto apparente opposizione alla visione



strutturalista del colore. La tavolozza di Téllez è particolarmente ampia. Tale ricchezza (o varietà) non è ottenuta tanto grazie all'accumulo dei colori utilizzati (palette in ogni caso sempre più che quadricroma, mai o quasi comprendente dei primari) quanto attraverso la loro modulazione in pressoché infinite gradazioni o intensità, la cui applicazione permette all'autore l'ostentazione di un notevole virtuosismo tecnico. Questa dimensione scalare viene arricchita e alterata da ulteriori livelli grafico-architettonici: il campo pittorico di Téllez è organizzato e definito, oltre che dagli elementi iconico-compositivi, grazie all'applicazione di molteplici reticoli e piani sovrapposti. Una sorta di partitura algebrica dei tagli e delle sfumature: funzioni, regole, eccezioni e singolarità, processi di sottrazione, somma e moltiplicazione.

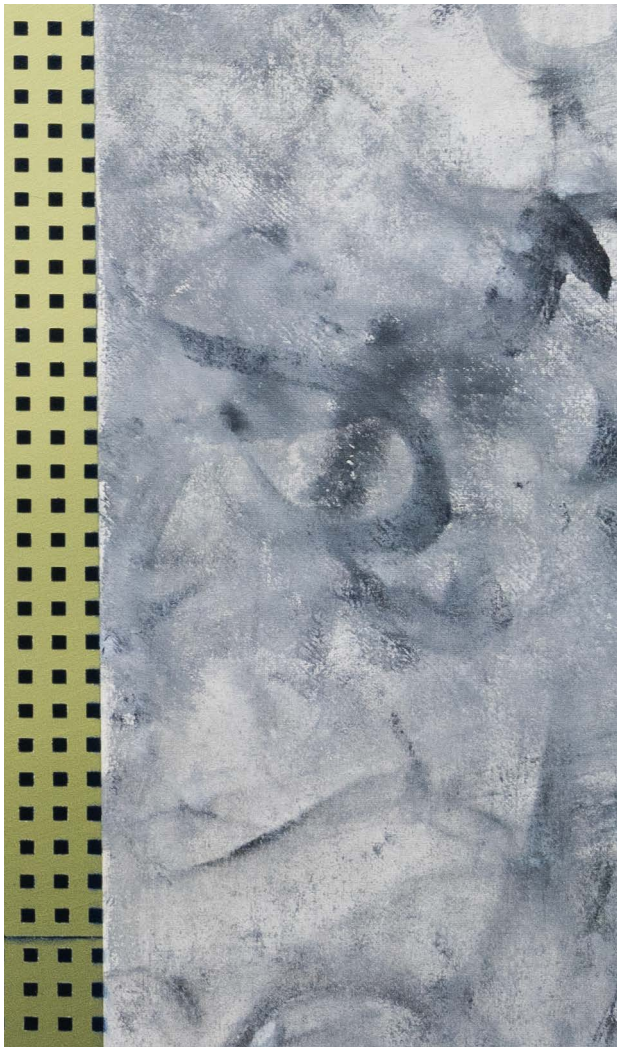
THE CAVE AND THE GALLERY (PLATO 3D). DIE WELT IST DIE GESAMTHEIT DER TATSACHEN, NICHT DER DINGE

Quella rappresentata da Téllez è, fin dalle sue prime opere, una realtà in primis ideale e ottica – non importa qui se sia nato prima l'occhio o il colore, o ancora quanta oggettività

abbiano le nostre percezioni cromatiche (…"Vedi il vestito blu o oro?", "Ti dico che portava una giacca nera!"). L'interesse per le cose – trasformate in superfici, sommate a (o confuse con) altre superfici – si rifà ad un principio "quantistico". La schematicità (apparente) del mix di livelli è il tentativo pratico di sistematizzare un'idea diacronica della visione in quanto viaggio, movimento ciclico e disordinato, modificabile ad ogni percorso. Una più una (tre o più) immagini in un dipinto, entangled. The recreation of spaces is demanded to the viewer: invito eco-barthesiano alla lettura, alla rilettura (una cosa, insomma, che appartiene a tutti).

MILLE PLATEAUX: IMAGINES THAT YOU CAN'T COMPLETELY POSSESS.
DIALETTICA PIATTO/PIANO (14% KOONS, 7% RICHTER, 19% POLKE)

Questi stratagemmi combinatori hanno funzioni molto precise. In primis l'interferenza arricchisce la densità e la profondità del quadro e della sua scomposizione in campiture, aumentando la possibilità di armonie e tensioni cromatiche o luminose; secondariamente ne spezzetta e "rallenta" la fruizione, forzando lo spettatore a spostarsi, come in un paesaggio, sulla superficie (sulle superfici) in una sorta di spazio cangiante (simile, per la sua natura, a quelli delle trame dei tessuti di molti mezzi pubblici elvetici, o a certo cubofuturismo), da



decomprimere. Slow motion dello sguardo che si aggrappa, e che scivola, che vaga e si perde nelle possibilità avvicinandosi al disegno e all'improvvisazione musicale. Così, se da un lato questo espediente richiede un'esplorazione diacronica degli spazi (dérapage o ricalcolo, ennesimo livello che amplifica il discorso – già rinascimentale – dell'emulazione della scultura), dall'altro accende il quadro, lo piega e spiega all'infinito, lo carica di energia potenziale.

AUTOREFERENTIALITY. TAUTOGRAMS (THE PAINTINGS INSIDE THE PAINTING)
FULL COLOUR WUNDERKAMMER! – WATERMARK DEDALUS

Questi ambienti diacronici si oppongono con gioia e ironia all'idea di white cube (luoghi asettici nei quali l'opera, resa centrale e "ingigantita" dal vuoto circostante, è idolatrata), irridendo l'austerità cromatica di una pittura annoiata e proponendo al contrario territori percorribili, "giocabili" (la Tebaide, Hockney, Uccello, Salvo, Sonny Rollins), in ogni caso labirintici (in quanto simili alle rappresentazioni pittoriche di Wunderkammer di fine 600, con i loro sportelli aperti, le loro prospettive vertiginose se non illusorie: musei degli specchi, camouflages, montaggi pareidolici, giochi di rappresentazione e resa). Spazi espositivi che sono appunto creati dalle opere stesse e che includono copie di opere. Un linguaggio auto-riflessivo e meta-rappresentativo: mise en abyme del principio prospettico e della pittura come pittura. Tele che in alcuni casi dialogarono esplicitamente con lo spazio (reale) espositivo (site-specific works) in una sorta di effetto feedback. Quadri con piedistalli e quadri con quadri al loro interno, quadri-schermi, quadri stanze, quadri finestre. Dipinti con fiori, e con fiori dipinti.

PLATONIC PLASTICS. THE CONCEPT, THE RENDERING / A PAINTING IN HELVETICA (OGNI GIOVINEZZA È SEGNATA DA UNA CRUDELTÀ); L'USO DEI PASTELLI NEGLI STUDI DENTISTICI

Una ricerca tecnica e compositiva relativa a problematiche fisiche che diventa oggetto di riflessione, di stimolo: lente e mappa. Lavoro da designer (Antonello da Messina sotto acido, il De Stijl), architetto-programmatore o grafico 3D, dunque, ma anche da chimico (o alchimista), da esploratore empirico (la risposta della luce su un pigmento X con una diluizione n-1, le sintesi e le semi-trasparenze, l'accostamento di due para-primari con diverse intensità, ecc.). Il retino delle edizioni d'arte DIY (Seurat e Hirst insieme a Lichtenstein) e la stesura "scientifica" dell'olio (che gareggia con i maestri comaschi del secolo scorso, e una lunga storia di "artigiani" della tempera) come modello per l'esecuzione materiale ineccepibile, maniacalmente precisa, al limite del meccanico. The Elvis of Colours, forse. In ogni caso, un lavorio certosino, ma non sterile o fine a sé stesso.

ANCHE IL CIELO È UN'IDEA (THE PAINTING IS FIRST OF ALL AN OBJECT / EVERY SURFACE HAS ITS DEPTHS)

Le recenti opere di Téllez spiccano già ad una prima lettura come dipinti progettati rigorosamente ed eseguiti con precisione e maestria: quello squisitamente formale è uno degli elementi riconoscibili certamente con maggiore immediatezza. Non soltanto un linguaggio definito, puntuale, solido, identificabile, inteso come abile branding (How to Enter the Art Market vs. Exit through the Gift Shop) o come elegante

Installation view (No.1 GREEN STREET)

2025, olio su tela, 180 x 140 cm

Installation view (EGOCENTRICO)

2025, olio su tela, 140 x 180 cm

("balanced", sexy, direbbero i più scemi) lavoro progettuale, ma un'autentica sorta di codice, di organismo, con le proprie regole e le proprie eccezioni. Ambiente e sistema.

PIED BEAUTY b/w FIELD RECORDINGS (C. CAMPO MAGNETICA + THE ALCHEMY OF THE OIL AEROSOL) / MADAMA BUTTERFLY & THE BUTTERFLY EFFECT

Il lavoro legato al valore estetico-funzionale dello spettro cromatico si concentra sulle relazioni che esso stabilisce sullo spazio compositivo, inteso come un campo continuo, coi suoi rapporti di equilibrio, ritmo, forza (bilanciamento delle intensità, lavoro sulle componenti bianche e nere della pittura; relazioni e reazioni, ottiche e fisiche, dei colori e dei pigmenti). L'effetto ricercato è infatti, come nei mosaici, quello di insieme. Un campo altamente organizzato e interconnesso, simile concettualmente alla unicità di un prato fiorito (o di una schermata di MS Dos MineSweeper). Chaosmos, motore immobile. Sistema ostinatamente tendenzialmente a-centrato, costituito da potenziali n entrate e n uscite, ma in perfetto stato di armonia (ex-stasi, Ukiyo-e).

AGAINST THE WHITE WALL (LO STATO DELLE COSE): BOOGIE WOOGIE MOLINO NUOVO 3.44 AM

Le superfici architettoniche (muri e pavimenti) rappresentano un elemento fondamentale in molte opere di Téllez: definiscono lo spazio euclideo, tagliano la visione e fendono la luce, la regolano. A questi valori ordinali, ortonomati, si sommano poi le linee curve, la presenza (o il suggerimento) di linee diagonali, di altri tagli. Sulle pareti troviamo quadri di muri con quadri di Téllez appesi, rappresentati in leggere anamorfosi. La vita biologica sembrerebbe pressoché assente: le piante sono sempre almeno anche (e soprattutto) rappresentazioni di sé stesse, alcune piante sono semplificate fino a divenire strutture architettoniche, e alcuni fiori sembrano spruzzi. L'uomo è bandito da un giardino che diventa perciò teatro senza scena di interno, apparentemente senza vita ("This is a house not a home": Beckett, Lynch, De Chirico). Non c'è però (quasi) mai un muro davvero bianco. Muri e tele si confondono (Cordoba, le piastrelle napoletane), lo spazio è intarsiato, inciso, forato (Abu Dhabi — Jean Nouvel). Ogni muro è anche schermo, è finestra, proiezione. Ogni muro è sfondato o attraversato da altri piani: da una vetrata ne emerge un'altra (un riflesso?) ma è un attimo, poi lo sguardo è ricacciato sulla superficie.Palinsesto mobile, riflesso sullo stagno (Escher). Opere-cornice, che infatti non ne prevedono (e che ne contengono però al loro interno, strutturali o tematiche). Screens, windows. E non è un caso che gli unici colori presenti nella grande tela rappresentante una biblioteca o un ufficio, grigiastri, appaiano oltre le tende di grosse finestre, da cui entra del vento e attraverso le quali sembrano potersi udire cani abbaiare e grida di bambini. Un richiamo da un altrove, contemporaneamente nel e fuori dal quadro.

POVS AND PROJECTIONS. DESOLATE GALLERY (LE VERNISSAGE VIDE)

In questa direzione di ricerca va dunque probabilmente letto l'accumulo di piani, non esattamente mimetico, nelle rappresentazioni "naturalistiche": opere accomunate dall'incrocio di numerose diagonali di montagne su specchi acquei, in un gioco auto-riflessivo in cui il discorso sulla pittura – sui suoi

limiti e possibilità – trova un analogo nell'immagine del teatro e delle sue quinte. Simile effetto è altresì reso attraverso il megalomane incremento delle superfici ottenuto dalla visione prospettica di interni dalle strutture complesse (Suprematismo, Flavin, Sant'Elia), caratterizzati da impianti di tipo diverso (colonne, architravi, stipiti, finestre; portali, non porte, ecc.) che – oltre a permettere di sfoggiare una certa abilità compositiva (tesa verso una dimensione ludica, sempre sul bilico del kitsch, su quella lama che corre tra barocco e neoclassico) e di far presagire un complesso lavoro computativo elettronico – corrisponde ad un aumento degli elementi discreti che palesa la costruzione "esatta" del punto di vista, e l'artificialità (la natura "costruita") di questi luoghi disabitati. Obiettività fotomeccanica della resa prospettica, ma non puro tecnicismo per sé: piuttosto, procedimento di elaborazione di un lavoro compositivo-contenutistico che fa della forma il suo ring, un palcoscenico per il prestige, per la poesia.

ACCURATE. ABSOLUTELY BRUTAL (LOOS/SPEER): INSIDE AND OUTSIDE THE BOX (THE REVERTED WHITE CUBE)

Complice il preponderante uso della prospettiva frontale centrata – preferita all'isometria applicata in opere precedenti, da cui l'autore ha sviluppato alcune idee sull'applicazione di proiezioni ortogonali (Lotto, Giorgione, Savoldo, Warhol) – gli interni delle "Installation views" rappresentano spazi ospitanti opere (alcune rappresentate frontalmente) in uno stile minimale e tendente al disegno tecnico, a metà tra quello della cartamoneta elvetica e delle istruzioni IKEA (Bauhaus, Eames, Alberti), ma a colori delicatamente lisergici. Esposizioni di dipinti (da cui lo spettatore è irrimediabilmente escluso, ma che può in parte ancora percorrere con lo sguardo); esposizioni di dipinti di dipinti, di immagini/idee di dipinti, che diventano finestre verso altri spazi (Magritte, Pistoletto, Johns). Queste aperture sono in ciò analoghe alle recenti opere tridimensionali (i parallelepipedi ipercubici), perché in quanto "lati esterni" rimandano a spazi introversi, a scatole e, paradossalmente, pure a teche-finestre. Sicuramente c'è Bacon (un chiaro modello del giovane Téllez, poi in parte abbandonato), i suoi sfocati box di crudeltà, i suoi tavoli di anatomia, (simili per certi versi alle vetrine di Koons), ma anche Vermeer (più che Hopper), o Leonardo (L'ultima cena), i tatami ortogonali di certe stampe erotiche giapponesi, Mondrian e la vertigine delle prigioni di Piranesi, Adami, Van Gogh, la FAC, la corte interna nella flagellazione di Piero della Francesca. Spazi realmente simbolico-espositivi, in qualche modo fondativi. La computer grafica dei videogames dei primi anni duemila (lo screensaver di Windows 98 con il labirinto) e della retro-computer art in stile 8bit unita agli studi prospettici rinascimentali; Rubik (il cubo) e il Kubrick della stanza bianca nella scena finale di 2001 – Klee, forse, ma allora duchampiano (Cage). L'arte di Téllez rappresenta sovente musei deserti ed eterei, paesaggi disabitati (The white, the void, Klein – evocato in un quadro – Morandi). Vi è anche, chiaramente, il richiamo a una certa grafica cibernetica (Are we living in a computer simulation?) per la sua metafisicità umanistica (la città ideale, o installation view del vernissage ben temperato). Indubbiamente pop da un lato (mockarchitectures?), per altri aspetti certamente no. Un gran bordello filosofico (Picasso). Cezanne, Carrà, Picabia-Wolf3D, Archie Shepp, James Joyce. Pittura come mandala, come preghiera, come cielo stellato.

FOREGROUND DEFRAG CARTOGRAPHY. RECURSIVE NOISE ELEMENTS (REGLES, RHYTME). MODULES/MOSAICS; PLOT TWISTS CODES

Una caratteristica chiaramente identificabile dell'ordigno grafico-figurativo di Téllez è l'uso di trame sovrapposte o interconnesse fra loro (l'occhio magico e gli anaglifi, le cartoline lenticolari, i simil-geroglifi sui vetri appannati e i fari sulle strade, le trame delle tende, i manifesti dechirés). Disegni bianchi delle nuvole, e blu del cielo. Le forme di elementi ricorsivi (di decoro, o di disturbo) fanno sistema: sono per prima cosa frutto di un processo di elaborazione (interpolazione e mutazione) che viene spinto al suo estremo. Multidimensional-Tangrams. Patterns generativi (snippets) e trame come norme scodificate: partiture ritmiche (un valore n modifica il valore di x, y, z). Macchina creatrice di percorsi, di letture: nuovi tagli, ritornelli, scorciatoie, biforcazioni. Dispositivi di riproduzione-riduzione, rifrazione. Gioia delle permutazioni. Struttura simile al free jazz, inscrivibile in parte alla musica techno, all'architettura di pattern oggettivi, pre-impostati, e perciò già scritta.

THE WEIGHT AND VOLUME OF LIGHT (INTENSIVE/EXTENSIVE). PHILATELIC BLOTTER ART

Così può capitare che alcune trame impresse (sovraimpresse o in filigrana), come quelle rettangoloidi nelle tele panoramiche di medio formato, talvolta confondano la rappresentazione, fungano cioè da disturbatori, o che, alternativamente, possano addirittura acquisire un loro valore "semantico" (al limite, anche solo di coordinate spaziali). Specialmente nei paesaggi, alcune quadrettature sembrano appunto suggerire una dialettica dei campi di forza, esprimendo – in modo quasi vettoriale – gradienti di intensità, e rappresentando grazie a ciò, con nuovi segni di modulazione, la "fisicità" dei fenomeni luminosi sulla (e attraverso la) materia.

ARAZZI, CAMOUFLAGES, PASTICHES E MARMORINI (THE ACT OF PAINTING; IMPORT/EXPORT)

Le interferenze pure (quelle cioè del tutto asemantiche) hanno comunque un senso "teorico" (legato all'approccio divisionista e alla storia delle avanguardie storiche), ma suggeriscono anche un senso "simbolico". Per prima cosa sottolineano, in modo simile ad alcuni fiori (specie quelli in dry brush) e ai falsi marmi, il fatto pittorico, il discorso per così dire ottico e fisico. Garantiscono un'ulteriore parcellizzazione dei dettagli, e inoltre, rappresentano una forma di ornamento. Come in una sorta di Network Action (Cappella Sistina), lo spazio diventa "mimetico" (Rohlfs, Kusama, Pollock, Boetti, Scharpf), poietico. Faux Marbres, ipno-nuances, ecc.

SCHROEDINGER's SWIMMING POOL: THE MAP IS INSIDE

I soggetti selezionati da Téllez sono relativamente vari, ma possono essere divisi in due insiemi: elementi naturali e culturali. Essi spaziano da rappresentazioni di paesaggi o dettagli macroscopici a immagini altamente antropiche: interni, spesso espositivi, opere d'arte, ecc. In tutti o quasi appare l'elemento acqueo: vapori, spruzzi, schizzi, chiazze, onde (Hokusai, Hockney, Dalì Atomicus) – tutte situazioni, queste, in cui la presenza della luce è sempre fondamentale. L'elemento biologico (fogliame) o acqueo – entrambi avvicinati

Installation view (IN AND OUT)

2025, olio su tela, 180 x 140 cm

Installation view (EMERGENT ARTIST – Less is more: Darei via tutto per avere di più)

2025, olio su tela, 140 x 180 cm

da applicazioni di fluidodinamica – si mescola formalmente alla luce (ombre, chiazze, riflessi). Sovente questo livello di stilizzazione, analogo a quello di pattern e tassellazioni geometriche, viene sovrapposto ad una rappresentazione più realistica di spazi o oggetti, rendendone difficoltosa una lettura "pulita", immediata, e producendo ulteriori clusters informativi che alterano quelli circostanti. È una poietica del caos deterministico che sottostà a regole alquanto rigide: all'applicazione di tagli, di effetti di striatura, di elaborazione digitale, di rasterizzazioni e vettorializzazioni (tutti processi ricorsivi e modulabili). È insomma un apparato che va calibrato via via; questo procedimento viene talvolta portato ad un punto estremo (limite di rottura) in cui il disegno si dissolve in pura pittura e la rappresentazione tende all'astratto.

SPACE IS THE PLACE (COLD WARS, FRESH ECAL DROPOUT). … VAN GOGH, WATERLOO, VERTIGINI
IDEALISTIC: LIGHTS AND TIME > ARLECCHINO CALEIDOSCOPICO (CAMALEONTE)

Non è un caso che, sempre pigiando il pedale della "pittura" a scapito del "disegno", le linee di contorno siano quasi totalmente assenti. I soggetti iconografici, probabilmente convocati proprio per le loro relazioni con lo spazio, sono in primis – quando non si tratta di superfici o sagome (simili a elementi scenici) – immagini di corpi illuminati. La pittura di Téllez è dunque per prima cosa una pittura della luce e dei volumi.
Se la pittura di Téllez si fonda su valori di contrasto e sulla relazione con la luce (dipinta o reale), allora è la luce soltanto a muoversi in questi spazi desolati, ambienti apparentemente appiattiti dalla mappatura, dalla crudele oggettività del disegno tecnico (del matrix) – a ridare loro, abitandoli, una forma di pienezza.

STROBO HANA BI (MATISSE OPERA ROSA) – OMBRES STEREOPHONIQUES

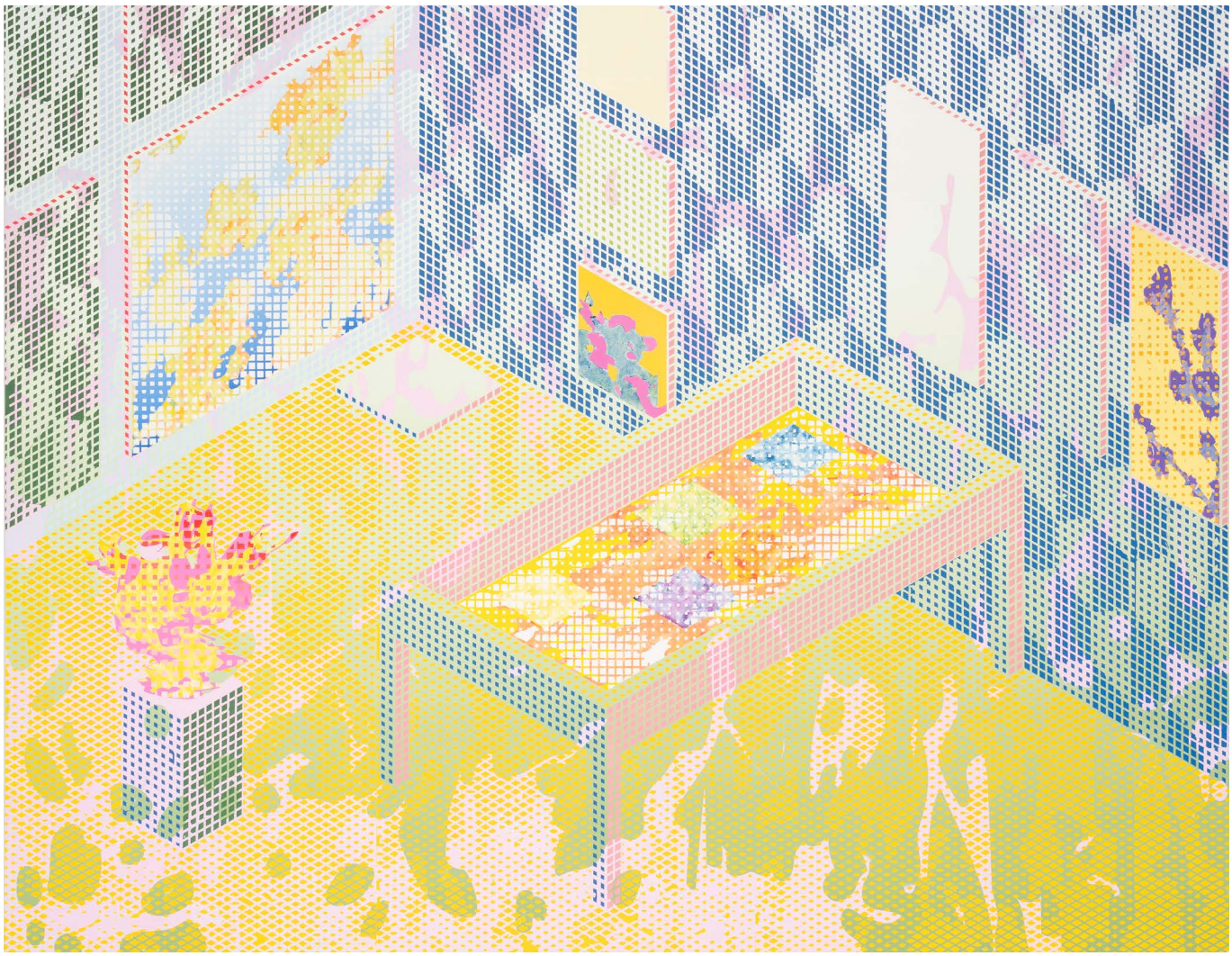
Negli oli di Téllez spazio naturale e dimensione umana tendono a fondersi: i pavimenti dei suoi interni sono maculati da ombre impressioniste (Amiet, Bonnard) altamente innaturali (chiazze, macchie, taches); attraverso aperture pezzate, griglie e finestre emergono forme irregolari che rimandano al mondo vegetale; nelle tele-sculture (tele-teche) sono rappresentate strutture liquide, minerali o biologiche, aloni e effetti Magnus (giroscopi, propagazione di moti ondulatori centrifughi). Per quel che concerne la presenza della flora, Téllez predilige vegetali simbolici (la palma) e simboli di vegetali (il Fiore); avvicina la pianta come elemento naturale (struttura, differenze e ripetizioni, riproducibilità) e simbolico-decorativo (riducibilità). La pianta-idea e la pianta-oggetto (potpourri, il bouquet come processo culturale: natura morta, natura vs. cultura, discreto vs. continuo, dono come rituale, spreco simbolico e dimostrazione di forza). I fiori sono un soggetto frequentato da Téllez sin dalla giovinezza, perlomeno a partire da una serie di acrilici con cactus fioriti del 2010; le palme un topos (Poussin, Hayez, Pissarro, Monet, Renoir, Munch, Seargent, Picasso, Church, Winslow) di cui si è appropriato più recentemente. Simbolo biblico (Giotto), già presente in mosaici romani (associato al pavone). Palma-colonna, palma-scultura e palma-croce (sui sarcofagi paleocristiani, nei testi micenei, ecc.), pianta-fiore (Blechen, Blossfeldt) e fontana, fuoco d'artificio (fiore-vulcano). Palma già locale (mesozoica) poi

Installation view («Lo stile è eterno»: Friedrich Nietzsche / Yves Saint Laurent)
2025, olio su tela, (2x) 70 x100; (1x) 100 x 100 cm

invasiva e ormai endemica, ticinese e post-exotic (Gauguin, Monet, Giannini), turisticamente tardo coloniale (Sonnenstube). Ma anche immagine da cartolina, oltre il kitsch (Ruscha, Schifano, Doig), ultra-caricata e perciò svuotata semanticamente: forma, fantasma, ricalco, découpage, silhouette. Stessa cosa per le piante, le strutture vegetali arborescenti. Nel tempio (fake) il vaso potrebbe contenere una simil pianta di giada, oppure di plastica dozzinale. Il piedistallo, l'altarino, è il luogo di una pianta ideale. Convoca una pianta. …Negazione della natura? Non sempre. Strutture cellulari appaiono nei reticoli, nelle sub-trame. Ogni stanza è anche un giardino interiore.

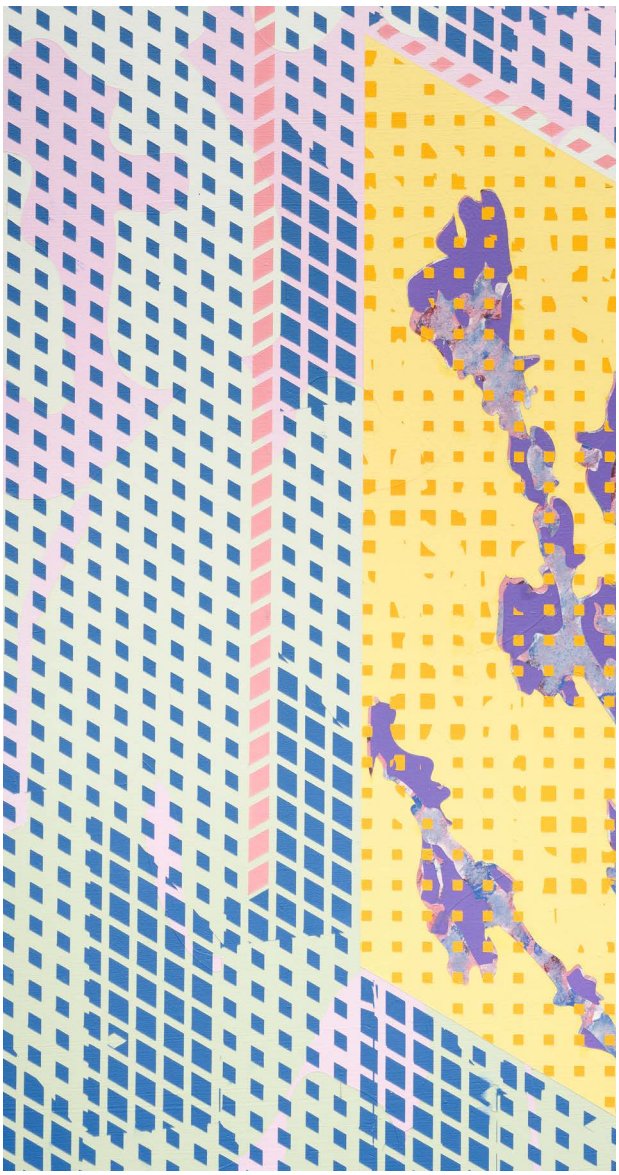
STANZE DELL'ARTE. IL MISTERO DELLA CAMERA CHIUSA O: L'ANTIPATHOSFORMELN? (IL SEPOLCRO VUOTO E L'OLTRE)

Impossibile non soffermarsi su gallerie e musei in Téllez, ambivalentemente in tensione tra luoghi fisici e spazi simbolici. La presunta freddezza del pittore (vaporwave, geek aesthetics, cool freshness, yuppie no wave) è solo apparente (Le Grand Verre, Stella, Lewitt, Wittgenstein). Il rigore "elvetico" dei suoi dipinti e i soggetti "bassi", ambiguamente sempre al confine di un apparente nichilismo, ridotti a idee (Platone e il rendering: ogni forma di significazione), a immagini di cose (meta-), a pigmenti distribuiti sulla tela, è solo un punto di partenza, una regola, tra alcune, della caccia al tesoro. Si potrebbe pensare allora che la direzione figurativa, così come le singole scelte iconografiche, sia una questione altra o addirittura una necessità accidentale. Probabilmente erroneo è pure credere ad una vera e propria critica sociale, ad un uso



Installation view (STUDIO VISIT)
2025, olio su tela, 140 x 180 cm

del détournement. Insoddisfacente fermarsi poi al discorso teorico sulla meta-rappresentazione della pittura e del disegno, che non spiega l'attrazione per i soggetti paesaggistici e naturali, o perlomeno, il fatto di indagarli soltanto in qualità di convenzioni artistiche e culturali.Potremmo rispondere che i colori, in Téllez, per risplendere, necessitano di corpi, di figure, di un mondo; …che non c'è jam session di free jazz senza una cantina. Che la catalogazione, la disposizione ordinata e sequenziale, è uno studio che precede il processo creativo. Resta tuttavia il fatto che questa pittura ci parla anche di qualcosa che non è presente nell'immagine (Judd, Viola, Modigliani). Essa funziona non solo perché armoniosa, bilanciata, fresh, wit (spritz), ma soprattutto per via delle sue molteplici rotture epistemiche. Pittura semi-ontologica, che richiede un continuo riposizionamento, che invita alla riflessione. Non un'arte dogmaticamente teorico-ologrammatica, né un materialismo magico nella direzione della paranoia surrealista: il mistero di Téllez non è legato a nessun crimine, nessun omicidio (…oppure a quello dell'artista stesso? della falsificazione completa del mondo? – …ma questa ipotesi pare limitante), a nessun furto eclatante. Tutto è al suo posto, tutto alla luce del sole (You see what you get, but ...) Non si trova, però, neppure la rappresentazione



escatologica di un dopo-bomba: non vi sono macerie, rovine; ma spazi, invece, forse addirittura mai violati. Non è insomma arte archeologica in un senso post-storico, non più della Black Chapel a Houston ("Il quadro non è morto, il quadro sta benissimo"). Essa aspira invece, probabilmente, a proporre un'allegoria grafica della tomba vuota (Lc 24:5-6). Dell'Uomo, effettivamente, nessuna traccia, nessuno scarto biografico: i manufatti (?) appesi alle pareti e il poco mobilio funzionale che occupa le scene delle tele di Téllez potrebbero essere stati eseguiti da macchine, perfino solo progettati. Non è dunque un requiem per l'uomo, né un ultimo quadro sulla morte dell'arte. L'arte stessa, in questa meta-rappresentazione, appare come cosa di poca importanza (uno specchietto per le allodole): una versione ridotta dei quadri, un'icona. Ma, a guardar bene, quelle di Téllez non sono copie, egli non produce simulacri: non riproduce, ma costruisce. La sua è un'idea di armonia (spaziale, volumetrica), squisitamente compositiva e cromatica, un mezzo. The medium is the medium? There is no univoque meaning.

CURTAINS±FRAMES. UN APPROCCIO MISTICO, METAFISICO (DOPO L'ARTE POLITICA. UNA PITTURA DELL'OLTRE)

Non c'è in Téllez nessuna forma di idolatria, nemmeno verso la natura. La pittura diventa natura. La natura è piegata alla pittura. La pittura è come un mandala (O'Keefe, Redon, Richter), come una danza (Matisse, Derain, Beuys, Cage), come una preghiera (Beltrametti, Gertsch). La lettura del quadro va intesa come un percorso dello sguardo nel suo spazio (in & off the grid), una sorta di esercizio di visione e pensiero: l'occhio ricostruisce il quadro, lo rimappa in una specie di de-coding (reverse engineering). Tornando agli spazi interni (o chiusi) di Téllez, essi (musei o scatole che siano) sono percorsi da entità cromatiche, da energie, dall'apparire e dallo scomparire di strutture ordinate, di trame – ma sono di fatto disabitati (perlomeno dall'uomo). La loro desolazione è spesso tangibile: questi spazi non godono in genere di una illuminazione naturale (abbastanza rare le vere e proprie finestre, tematizzate tuttavia in un bellissimo quadro): sono musei-mausolei, bunkers (Benjamin, Sontag, Virilio), spazi apparentemente inaccessibili o in qualche modo inviolati (l'Eden, l'ultima stanza del tempio di Gerusalemme). Analogamente, le installazioni di dipinti (i corpi ipercubici) ricordano l'arca, il tabernacolo, … La pittura di Téllez rappresenta paesaggi ed elementi naturali (geologici e biologici) così come architetture e manufatti, tuttavia – se non contiamo il volto

mitologico rappresentato in un mosaico, realmente esistente (Holbein) – l'uomo non è mai presente. Qual è dunque il posto dell'uomo nell'arte di Téllez? Quale la visione dell'artista del senso della propria pratica creativa in un contesto nichilista come quello odierno?
Chi scrive crede che – al netto della costruzione, analitica e, ma solo apparentemente, fredda – la funzione salvifica dell'arte non è, in Téllez, compromessa ma che venga, anzi, addirittura rinforzata da questi presupposti.
Non si tratta infatti, per Téllez, di stabilire la fine dell'arte, la morte dell'artista (di Dio?): il divino aleggia in absentia, nel vuoto lasciato tra le linee ortogonali dell'umano, ridotte ad abstractio a pure composizioni, o ancora nella luce naturale dei paesaggi. Architetture ideali, non idealisticheggianti (bizantine più che medicee): spazi iniziatici ed esoterici. Luoghi di raccoglimento e di fuga, veli o camuffamenti nei cui interstizi pensare una sorta di altro, di (anche con la s minuscola) sacro. Spazi di attesa. Non una pittura del dopo (al massimo, del prima), piuttosto dell'altrove.

Installation view (INSTITUTIONAL ATMOSPHERE)
2025, olio su tela, 140 x 180 cm

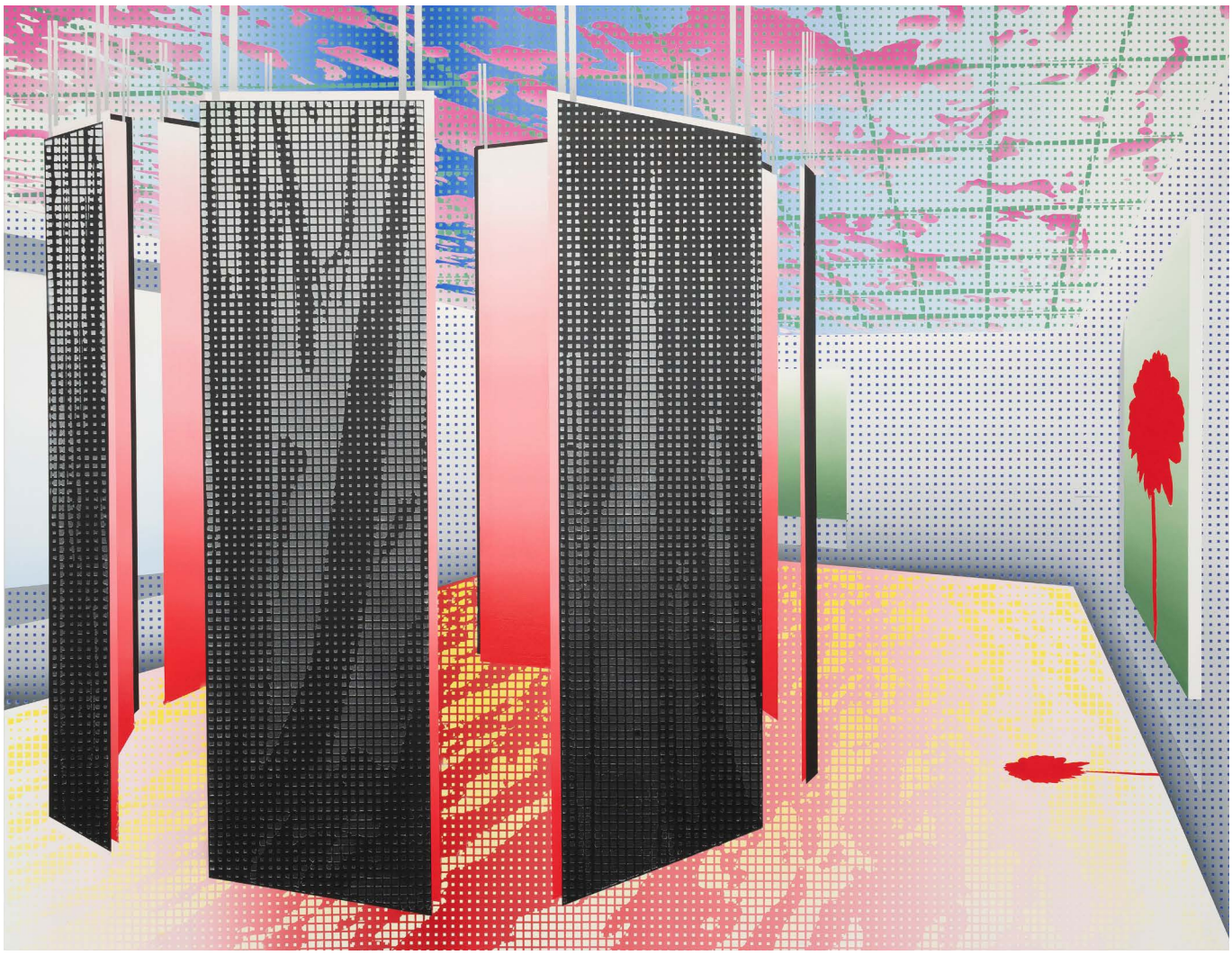
HORTUS CONCLUSUS E SPAZIO EPIFANICO (A VERNICE CONCLUSA). ECCE: INNER GARDENS ECC

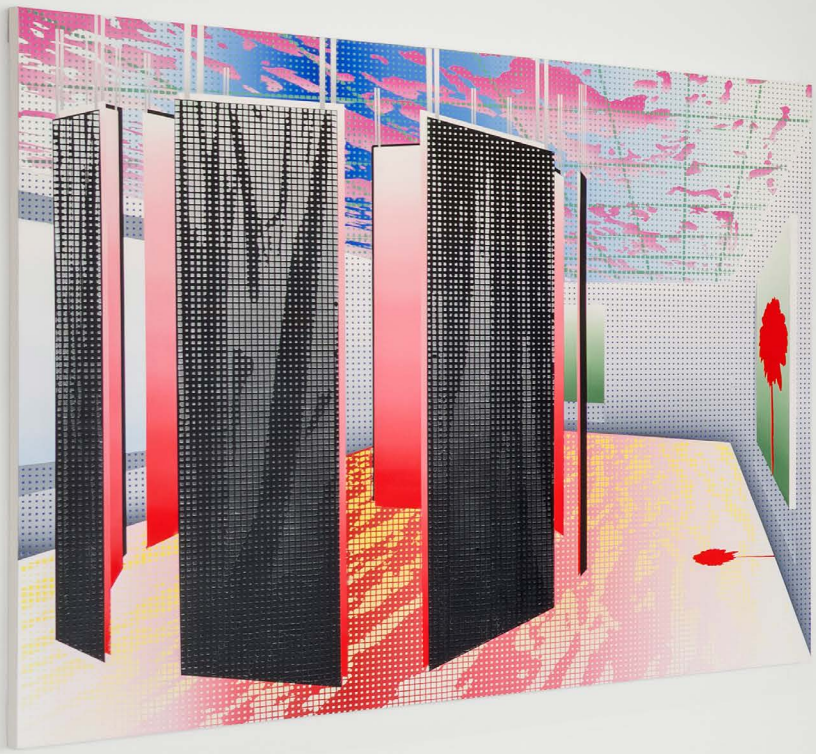
Le rappresentazioni delle stalle della natività sono ricchissime di angoli, di spigoli, di linee spezzate. Simile è spesso anche lo spazio dell'annunciazione: la sala, il cortile, le finestre (in Téllez troviamo unito questo aspetto nei giardini interiori). I quadri di Téllez sono luoghi protetti, forme di un locus primordiale, utopie, parabole. In questa assenza dell'uomo, forse, può manifestarsi una qualche forma di sacro, una musica (o del silenzio). Una dimensione indeterminata e proteiforme, cannocchiale e microscopio: volume (e tempo) destinato all'attesa, interstizio di raccoglimento.
Le opere di Téllez ci interrogano in modo così potente perché, attraverso la loro complessa costruzione (e a partire da essa), propongono un invito all'oltre ("Mehr Licht"). I suoi dipinti sviluppano una sorta di anticamera epifanica.

© Beniamino Stoppani & Ezra Dedalus, settembre 2025.

"Questi dipinti richiedono molto più di altri un sacco di luce (specificatamente studiata) e molta aria. Lasciate respirare le tele di Téllez!" (James Dylan Ray).

Installation view (LOVE AFFAIR)
2025, olio su tela, 140 x 180 cm





Pittura. Colore. Pittura.
Intervista a Uriel Schmid Téllez
a cura di Lucrezia Fontanelli

"EXHIBITIONISM" è il titolo dell'esposizione personale, a cura di Pietro Giovannoli, inaugurata il 19 settembre alla galleria ArteSiA! di Räto Bachman (Via Mariani 2, 6600 Locarno) e che sarà visitabile fino al 26 ottobre. Di seguito l'intervista all'artista e ricercatore indipendente Uriel SchmidTéllez.

Da alcuni anni porti avanti una poderosa e analitica ricerca sul colore; poiché la tua pittura esplora anche il rapporto tra pratica e teoria, in che modo queste due dimensioni collaborano in Exhibitionism?

Mi fa sorridere a al tempo stesso riflettere il termine che usi per la mia ricerca cromatica, 'poderosa'. Si tratta infatti di una mera aspirazione di potenza: potenza cromatica, linguistica e manipolativa nei confronti del colore, stimolata in primo luogo da mancanze, da vere e proprie lacune sistemiche nei modelli cromatici contemporanei. Sinceramente non sono ancora arrivato al mio obbiettivo finale, quello di creare una nuova teoria estetico-funzionale del colore al passo coi tempi, ma nel mio lavoro molte scelte compositive e di accostamento dei colori sono influenzate dai lunghi studi che ho condotto nella scienza del colore, nella gestalt e sulle teorie cromatiche per l'arte. Mi limito per il momento a sperimentare, e allo stesso tempo tutto il mio lavoro pittorico è toccato da questa dimensione teorica, a partire dalla catalogazione cromatica dei miei colori ad olio che usavo per dipingere con precisione cromatica (dal 2014/15 ho catalogato digitalmente più di 400 mescolanze ad olio), per poi, negli ultimi anni, abbandonare tale catalogo e andare sempre più ad occhio. Eppure tale lavoro di catalogazione ha determinato, insieme agli ovvi riferimenti alla storia dell'arte occidentale (come la prospettiva e Mondrian), l'utilizzo di griglie e il rapporto fra ordine meccanico (per non dire fotomeccanico) e gestualità. Ciononostante la pittura ad olio, che è molto potente cromaticamente, rimane uno tra i medium pittorici più difficili da gestire, ponendomi dunque sempre in rapporto con l'errore, l'incidente, o meglio: con la mancata possibilità di utilizzare totalmente degli strumenti fotomeccanici, dovendo sempre adottare tattiche manuali e tecniche che lasciano una traccia processuale. Può quindi succedere che le mie idee si scontrino con quello che posso fare, o che vengano influenzate da una pletora di piccole tattiche pratiche – da questo know-how molto artigianale, per così dire arcaico-primordiale – in fondo è proprio qui che sta il mio interesse per la pittura (come forse anche per il jazz). A me importa soprattutto l'immagine, non la pittura, ma la pittura è secondo me quell'immagine in cui più di tutte questa dimensione primordiale del pennello, della mano per così dire dichiarata (nel continuo ed implicito riferimento ad un corpo umano come strumento), nonostante tutta la sua imprecisione rispetto ad un calco, ad una stampa o ad una foto, continua a manipolare il mondo per esprimere altro, non tradendo mai la sua continua corruzione. Non è solo

lo scarto con la realtà che in qualche modo rimane sempre vivo nella pittura, ma è anche lo scarto con la ripetizione identica. Sono stato molto influenzato ad esempio da "Differenza e ripetizione" di Deleuze: «La nostra vita moderna è tale che, trovandoci davanti alle ripetizioni più meccaniche, più stereotipate, dentro di noi e fuori di noi, non cessiamo di estrarne piccole differenze, varianti, modificazioni, varianti, modificazioni». A tutto ciò si aggiunge anche una serie di riferimenti iconici: le sagome nei miei lavori nascono da progettazioni al computer variatissime, rendering, foto, schemi, pattern, che a loro volta diventano vettorializzazioni o rasterizzazioni digitali (che sono già in qualche modo i corrispettivi di teoria e pratica), e che possono essere anche scomposte in griglie, in un continuo dialogo fra semplificazione e complicazione di immagini. Posso dire che il mio lavoro dialoga, all'interno dei contenuti già detti, con l'immagine progettuale o di stilizzazione grafica che in altre discipline e formati ha una funzione tecnica o funzionale, e tutto ciò esce anche dalla cornice quando costruisco oggetti attraverso l'assemblaggio di tele. Il rapporto fra teoria e pratica diventa così un continuo confronto che nel mio lavoro credo diventi anche contenuto, soprattutto nel rimbalzo fra astrattismo e mimetismo. Quando dico rapporto fra pratica e teoria penso ad esempio alla coerenza e all'incoerenza nell'utilizzo di prospettive in rapporto con le griglie; o ancora al posizionamento della luce o all'utilizzo di colori rispetto ad una forma figurativa riconoscibile. Le variabili di colore, luce e prospettiva applicate a griglie, figure e ambienti producono moltissime combinazioni, nonché risultati. Ad esempio piccoli scarti all'interno delle regole impiegate possono rendere più o meno astratto un lavoro. In questo senso i molti accorgimenti per ottenere un certo effetto d'immagine scaturiscono spesso dall'identificazione di un ordine, di una norma e dei suoi possibili scarti. Nel considerare la storia della scienza come un susseguirsi di paradigmi (penso a "La struttura delle rivoluzioni scientifiche" di Kuhn), e considerando la stabilizzazione di tali paradigmi come il prodotto del rapporto fra le capacità di precognizione e le possibilità tecniche, mi rendo conto che il mio metodo artistico è analogo, o perlomeno intrattiene un rapporto con questa idea di sostituzione continua di paradigmi, anche nella loro sovversione attraverso tattiche e incursioni. C'è molto calcolo, molta strategia, ma anche molto intuito e molto istinto. Quando lavoro in studio sono lucido e allo stesso tempo allucinato.

La tua tecnica pittorica si basa sulla frammentazione in singoli quadrati di colore che sono, tuttavia, in costante comunicazione con gli altri, quasi come gli atomi tenuti assieme a formare molecole e corpi sempre più complessi. Come definiresti, nella tua opera, il rapporto tra continuo e discreto, tra presenza materica e l'allusione a una rappresentazione di tipo digitale?

Fin dai miei lavori giovanili c'è sempre stato questo rapporto fra struttura e materia, che inizialmente era motivato da riflessioni più filosofiche o per così dire metaforiche, poetiche. La mia tesi di fine liceo si intitolava "Graham Sutherland e Francis Bacon: l'organismo e la materia, due fenomeni dell'esistenza". Più avanti però, soprattutto studiando il colore – a cui ho dedicato la mia tesi di bachelor e poi di master all'Accademia di Bologna – è sempre diventato più importante il problema strutturale e tecnologico, in particolar modo connesso al linguaggio. Penso ad esempio al lavoro di William Labov "Il continuo e il discreto nel linguaggio", o quello di Paolo Rocchi "Logic of Analog and Digital Machines", da cui si evince anche che, in seno alla forte digitalizzazione che stiamo vivendo, l'argomento appare estremamente trascurato. Il mio interesse per queste tematiche, al di là del problema linguistico e del problema tecnologico legato al colore, ha però anche a che fare con l'eventuale teorizzazione di un'armonia, in quanto qualsiasi sistema armonico – come nel linguaggio naturale – impone sempre delle categorie discrete ad un continuo percettivo. Il rapporto fra discreto e continuo è dunque importante per il mio lavoro sotto diversi aspetti, e credo che in tutti i temi iconografici del mio lavoro ci sia sempre un rapporto con questo dualismo fra discreto e continuo. Si può dire senza problemi che gli elementi tecnici alla base del mio lavoro pittorico sono gli equivalenti degli estremi di questo rapporto: sfumature e quadratini monocromi. In questo senso l'obbiettivo artistico è però, oltre quello di ottenere una serie di effetti cromatici non ottenibili altrimenti, anche quello di "muovere" l'immagine in una sorta di visione diacronica, nella lettura dell'immagine su più livelli e momenti. Si tratta di utilizzare gli strumenti analitici per potenziare l'immagine. In fondo si torna sempre su questa volontà di potere; la volontà di ottenere linguisticamente un'immagine il più potente possibile, come se fosse in grado di fare più cose. Per questo motivo credo che soltanto in una visione superficiale si possa identificare il mio lavoro come una rappresentazione metaforica del digitale. Nelle mie ricerche ho

ad esempio conosciuto svariati sistemi di riproduzione di immagini che non sono affatto digitali pur presentando quadratini, righette o altri sistemi grafici discreti, e questi processi mi hanno sicuramente ispirato.
Tornando a parlare di potenza, devo comunque dire che il mio lavoro sarebbe stato impensabile – forse anche solo 10 anni fa – non tanto per la questione tecnica in sé, quanto piuttosto per la quantità di elaborazione tecnica, cioè per via della potenza di calcolo a cui abbiamo sempre più facile accesso. In questo senso il termine digitale applicato al mio lavoro assume un altro significato, che non riguarda più il paradigma digitale nelle sue qualità strutturali, ma che riguarda piuttosto l'idea di un'immagine moderna nel senso di attuale: un'immagine possibile solo oggi. Quello che voglio dire è che fra 5-20 anni (non saprei dire quando), questo rapporto fra l'oggetto fisico e il paradigma digitale assumerà un senso completamente diverso. Infatti le griglie che utilizzo intrattengono prima di tutto un rapporto con la grafica, che solo secondariamente ha un rapporto storico e tecnico con il progresso digitale. Le sfumature hanno un problema simile, sono precise e semplificate, per non dire vettoriali, ma questo non le rende moderne o digitali di per sé. Diciamo che l'insieme di tutte queste cose richiama una certa estetica da videogioco, ma potrebbe anche non farlo. Ad esempio su di un lavoro con griglia in isometria mi è stato detto che poteva richiamare la grafica giapponese, ma altri hanno pensato a dei disegni di architettura occidentali in isometria oppure sì, anche dei videogames RTS in isometria degli anni 2000. Certamente per le tematiche affrontate ho a cuore la tematica estetica delle rappresentazioni digitali e, quindi, anche e soprattutto dei videogiochi, penso ad esempio agli eccezionali documenti di Harun Farocki, "Parallel I-IV". Eppure non lavoro attivamente su questo tema. L'allusione al mondo digitale rimane giustamente forte, ed ha un senso importante nel mio lavoro rispetto alle tematiche del discreto e del continuo, ma è anche un'allusione che andrebbe sempre ridimensionata. I miei cubi composti da tele ad esempio, possono richiamare i rendering d'architettura digitali o Minecraft, ma il problema è che sia i rendering d'architettura digitali che Minecraft hanno per il momento un'esagerata accezione digitale, quasi come se l'astrazione progettuale-architettonica o il cubo non esistessero prima. Sono convinto che quando matureranno i riferimenti culturali nei confronti del rapporto fra analogico e digitale, ed è solo questione di tempo, si potrà capire meglio il mio lavoro.

Nella mostra sono presenti dipinti di grandi dimensioni, ma anche alcuni cubi composti dall'assemblaggio di piccole tele; in che modo l'esperienza che questi oggetti offrono al visitatore è diversa da un'opera in due dimensioni? Quali potenzialità ulteriori presentano questi oggetti?

Sì ci sono tre cubi, o meglio due cubi e un parallelepipedo rettangolo composti da tele. Non ho ancora deciso come chiamare questi oggetti, ma hanno una lunga storia nel mio lavoro. Il primo cubo di tele che ho fatto risale al 2019, ma era diverso: essendo composto da tele intelaiate su telai con bordi a 45 gradi si trattava di un cubo perfettamente chiuso ai lati: dissimulava cioè la struttura dei dipinti. Inoltre questo primo cubo era pensato per potersi chiudere su stesso, ma anche per essere appeso mostrandone lo sviluppo. Tutto ciò assumeva un senso specifico, perché la pittura rappresentava una piantina in una specie di proiezione ortogonale, in cui le facce mostravano i vari punti di vista del soggetto. Sulle tele laterali vi era però solo una linea di colore della stessa altezza del soggetto, facendo immaginare il soggetto (o descrivendolo geometricamente) come se questo fosse soltanto una sagoma. Questi primi cubi erano insomma una riflessione scherzosa sulla bidimensionalità pittorica. Mentre invece gli oggetti di questa esposizione mostrano il bordo del telaio (largo 4 cm), per cui è palese che si tratta di un assemblaggio di dipinti, e non è chiaro, o lo è di meno, se si tratti di un soggetto dipinto da diversi punti di vista o di un collage di dipinti. Alcuni cubi presentano una stessa pianta, come variazioni di una specie o continuazioni dello stesso soggetto, altri no, o ancora alcuni cubi presentano una piantina continua fra un dipinto e l'altro, mentre in altri casi ancora vi sono rappresentazioni di piante del tutto diverse. Si aggiunge poi a questi cubi anche una dimensione espositiva in quanto sono allestiti su dei piedistalli, e questo fa si che dialoghino con la serie di dipinti "Installation view", che già in alcuni lavori presentava delle 'sculture-piantine' su piedistallo. Non si capisce se questi cubi escano dai dipinti o ci entrino, o almeno, questo era l'obbiettivo, cioè di ottenere una sorta di ambiguità, del tipo 'è nata prima la gallina o l'uovo?'. In questo senso è la relazione coi dipinti a presentare per me una grande potenzialità, ad innescare per così dire l'esposizione. Questi cubi nascono quindi dall'idea di creare delle piantine 'sotto teca', come risposta oggettuale ai miei dipinti raffiguranti delle esposizioni. A questa intenzione si deve collegare l'utilizzo di pattern che appaiono come vetro o acqua, come

schermi nel senso di scudi che ostacolano la visione ma che diventano anche dispositivi di definizione dell'oggetto: tagli o discretizzazioni dell'oggetto rispetto al resto. Anche in questo caso mi piaceva l'idea di richiamare il vetro in maniera ambigua, mostrando come dire un effetto di propagazione della luce alternativo, in dialogo indicale con la pittura. In tutta l'esposizione ci sono vari riferimenti a questa dimensione 'acquosa' della pittura, che per me rappresenta la capacità della pittura di assumere qualsiasi forma. Ho quindi inserito nei dipinti pattern di macchie, chiazze e spruzzi. In secondo luogo, dato che la riflessione meta-pittorica porta inevitabilmente ad una riflessione sull'arte, questi cubi sono anche nati a partire da un'idea di regalo, di pacchetto regalo, di contenitore, questo è il motivo per cui si può sentire questo forte aspetto decorativo o di design. Diciamo che mi piace il rapporto fra bellezza e arte, nel senso che sono convinto che abbia molto a che fare con il mio lavoro. Ad esempio avevo fatto una serie di bouquet proprio pensando a questo rapporto con la natura, a questo strappo: questo taglio che idealmente discretizza la continuità della natura. Il bouquet è natura, sì, ma è anche ovviamente un oggetto culturale, e infine spesso è anche un regalo, con tutte le logiche del regalo legate allo spreco, alla dimostrazione di forza ecc. L'unica figura umana in mostra è un volto di un mosaico, che ho inserito, manipolando una griglia, in un pavimento di un ambiente rappresentato in uno dei dipinti della serie "Installation view". Si tratta di un mosaico del II secolo d.C., che è stato rinvenuto in una popolare località di villeggiatura romana in Turchia, e la figura, che indossa una corona di fiori sarebbe Primavera, personificazione generica dell'abbondanza e del buon vivere. Questi concetti sono per me molto stimolanti quando penso alle convenzioni espositive o al mercato dell'arte.

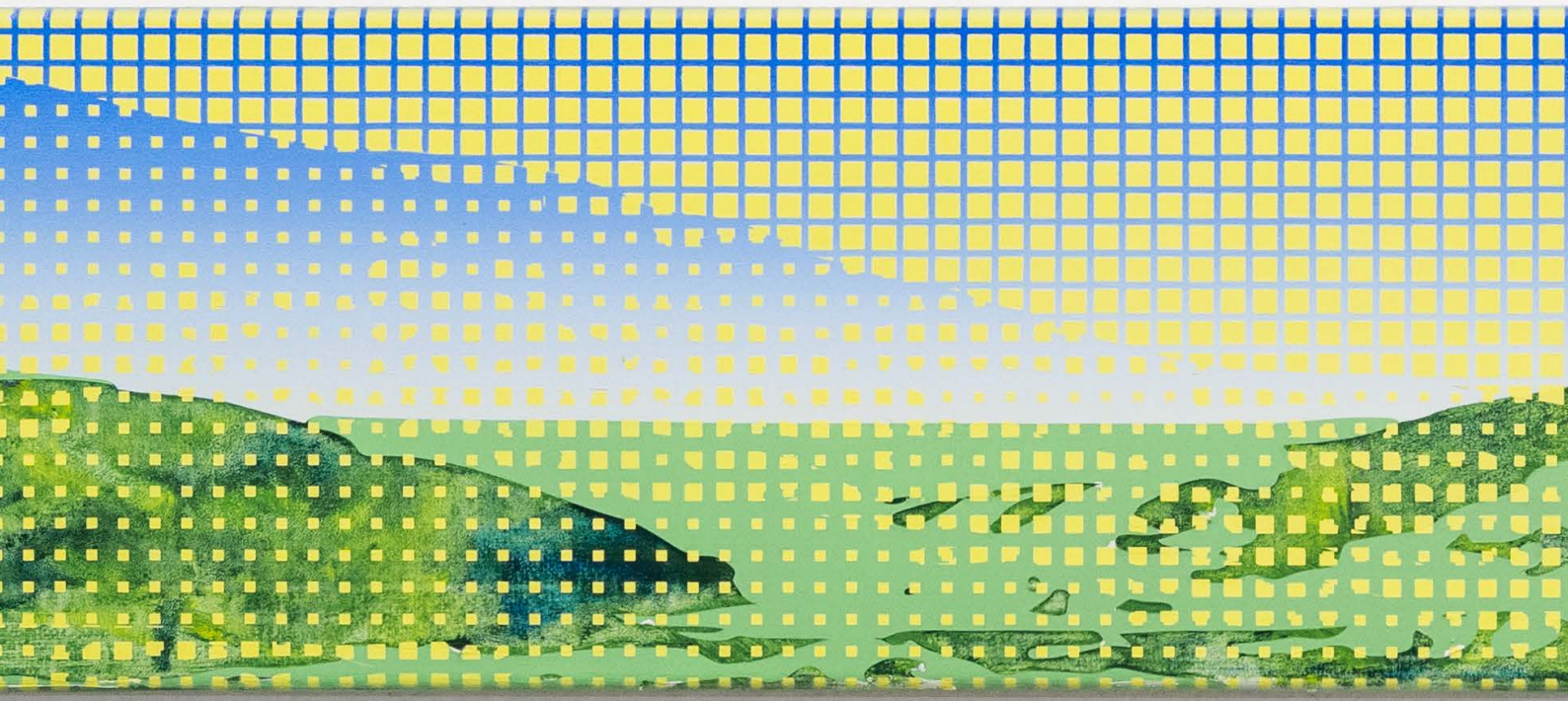
Alcune opere sono una mise en abyme di spazi che fanno riferimento alle convenzioni espositive del mondo dell'arte; si tratta di un gesto di appropriazione o una riflessione straniante che sottintende un intento critico?

Tutte e due. C'è una critica ma c'è anche un'autodefinizione artistica, c'è della vita. È il tentativo di rompere qualcosa per fare qualcos'altro. Penso che sia abbastanza simile a come la penso per l'astrazione: non ci può essere astrazione senza figurazione, ma il tutto deve essere simultaneo, è una sorta di discorso sull'icona. È come se per vedere la pittura fosse necessario rompere tante cose, che altrimenti la coprirebbero. Molte opere in mostra appartengono alla serie "Installation view", in cui vengono rappresentati spazi espositivi, fra cui anche l'esposizione in corso. Tutti questi auto-riferimenti, queste tautologie meta-pittoriche all'interno del mio lavoro, servono per chiudere la referenzialità in un circolo vizioso e aprire alla pittura. Ad ogni modo, non vorrei arrivare ad un formalismo autonomo, ma semplicemente espandere ogni riferimento ad una dimensione ulteriore.

Puoi parlarci della scelta del titolo Exhibitionism? Che cos'è, in ultima istanza, che viene esibito nei tuoi quadri? Qual è il tuo rapporto con il pudore?

"Exhibitionism", titolo scaturito dal primo incontro con il curatore Pietro Giovannoli, si riferisce alla meta-pittoricità della serie "Installation view", e questa meta-pittoricità è sostanzialmente l'affermazione della mia indagine estetica come una riflessione sulla visione nel senso più ampio possibile. Se ci si pensa, meta-rappresentando gli spazi e le convenzioni espositive dell'arte, il mondo stesso diventa pittura – come credo gli assemblaggi di tele su piedistalli indichino bene – facendo diventare anche la pittura come esibizione della pittura. Lo stesso atto di esporre è quindi rappresentato come un atto di visione codificato, come uno schermo, uno scudo, un filtro da rompere all'interno di una serie infinita di rimandi autoreferenziali. In questa mostra la pittura non ha peli sulla lingua, non è l'autonoma "pura pittura", ma piuttosto una pittura biotta, nuda e spogliata. C'è qualcosa di sessuale in tutto questo. Diciamo pure che "Exhibitionism" non ha pudore. Quando ho cominciato ad adoperare una griglia adesiva tagliata meccanicamente (inizialmente fatta tagliare da ditte grafiche e poi da me con un plotter), mi è stato chiesto diverse volte: perché non stampi i tuoi progetti invece di dipingerli? A questa domanda ho finalmente trovato una risposta: perché sarebbe come guardare il porno al posto di fare sesso. Seguendo questa metafora, credo che nell'arte contemporanea molti artisti siano fermi al porno, penso ad artisti che, come me, usano forme grafiche ripetute tramite stencil, ma anche a tutti quei artisti che implementano alla pittura la stampa, o ancora la serigrafia, e che allo stesso tempo mantengono un rapporto con la pittura ed una elaborazione dei pattern molto più semplici: io cerco di andare nella direzione opposta.

Uriel Schmid Téllez
Lucrezia Fontanelli
Lugano — Bologna, 19.10.2025

Edizione limitata /40

ISBN 978-2-8399-4850-0